

LA REFLEXIVIDAD TEATRAL DEL ESCENARIO A LA PANTALLA

Pedro Javier PARDO GARCÍA

Universidad de Salamanca

pardo@usal.es

1 El metateatro y sus variedades

1. 1. Reflexividad literal y alegórica

Es bien conocida la capacidad de las artes representativas para tomar como objeto de tal representación no solo el mundo sino a sí mismas, una capacidad a la que se ha dado el nombre genérico de *reflexividad*. Al igual que Velázquez en *Las Meninas* se pinta a sí mismo en el acto de pintar, en vez de retratar a las dos figuras regias que adivinamos son su objeto o modelo gracias a su reflejo en el espejo al fondo del cuadro, otras obras de literatura, teatro, cine, fotografía, o cómic, han vuelto el espejo de la representación hacia sí mismas para representarse, dotándose así de una dimensión reflexiva que identificamos anteponiendo el prefijo *meta* al arte o medio específico. Como la metaliteratura o el metacine, sus referentes más cercanos también en este ámbito de reflexividad, el metateatro convierte el medio en objeto de representación –el *representamen* en *representadum*– o la representación en autorrepresentación, poniendo en juego técnicas y estrategias que han sido descritas en la bibliografía especializada desde que el estudio fundador de Abel (1963) acuñara y pusiera en circulación el término *metatheatre*. Tal bibliografía, menos abundante que la producida en el ámbito de la narrativa, no han conseguido, sin embargo, como viene siendo habitual en todo lo que concierne a la reflexividad en los diferentes medios artísticos, ponerse de acuerdo en un marco teórico coherente en lo conceptual y unificado en lo teminológico¹.

El equivalente de *Las Meninas* en el medio teatral podría ser el *Hamlet* (c. 1600) de William Shakespeare, pues, al igual que aquella, la obra representa el acto o el proceso de la representación,

¹ En su panorama del metateatro español contemporáneo, además de un exhaustivo repaso por sus exponentes más recientes, María Pilar Jódar (2016) ofrece en la introducción un excelente resumen de algunos de sus principales hitos críticos, a saber, los estudios de Abel (1963), Schlueter (1979), Schmeling (1982) y Hornby (1986), lo que la convierte en una excelente introducción también al metateatro. La misma función cumplen los artículos de Hermenegildo, Rubiera y Serrano (2011) o Rosenmeyer (2002), muy crítico con el concepto de metateatro de Abel (el tipo de crítica que tal vez estuvo en los orígenes de la nueva y póstuma edición de su libro al año siguiente [2003], con una introducción de Martin Puchner en la que aplica el concepto a obras contemporáneas).

en este caso no de sí misma sino de otra obra a la que encuadra, *The Murder of Gonzago*, aunque esta reproduce parcialmente su argumento (el asesinato del rey y la relación del asesino con la reina). Hamlet organiza este espectáculo teatral para descubrir, a través de la reacción como espectador del supuesto asesino y nuevo rey, si sus sospechas tienen fundamento real, de ahí el título alternativo que le da, *The Mousetrap* [La ratonera]. Como toda representación intercalada en una representación, se trata de una autorrepresentación, pero, además, permite realizar por boca del protagonista en su interacción con los actores ciertas reflexiones generales sobre el teatro, que incluyen una reivindicación de la importancia de la ilusión dramática, pues permite hacer aflorar una verdad que tal realidad esconde. La autorrepresentación sirve también para reforzar la ilusión de realidad creada en la acción de *Hamlet* por contraste con esa teatralización de la misma (un efecto ilusionista que suele producir la obra dentro de la obra, a menudo olvidado pero explicado con acierto por Hermenegildo, Rubiera y Serrano [2011: 10]). Y, si *Hamlet* es el ejemplo clásico, hay otros contemporáneos en otras lenguas, como el de Cervantes y su *Retablo de las maravillas* (1615) –una más de las afinidades que unen a ambos autores–; o el de su rival y dominador absoluto de los escenarios españoles de la época –y en ese sentido, más que en el de la afinidad, el equivalente español de Shakespeare– Lope de Vega y *Lo fingido verdadero* (1608, 1620). Este, a su vez, inspiraría el *Véritable Saint Genest* de Jean de Rotrou (1647), al que había precedido en el ámbito francés una obra metateatral de ecos shakesperianos, *L'Illusion Comique* (1636) de Pierre Corneille².

El teatro dentro del teatro del que *Hamlet* se ha convertido en modelo paradigmático es la manifestación más evidente del metateatro y ha centrado la atención de los críticos, como atestiguan el estudio pionero de Nelson (1958), el ya citado de Schmeling (1982), o la compilación de Fischer y Greiner (2007). Abel, sin embargo, insistía en que el metateatro es algo más amplio que el teatro dentro del teatro, pues incluye todas aquellas obras que presentan la vida teatralizada y a personajes conscientes de tal teatralidad, obras que exploran los dos temas esenciales del metateatro –*el mundo es un escenario y la vida es sueño*– cuyos epítomes son, respectivamente, *Hamlet* y *La vida es sueño* (1635), de Calderón de la Barca. Tal concepción del metateatro, sin embargo, se antoja excesivamente amplia y un tanto desenfocada, y podemos restringirla y precisarla si establecemos una distinción entre el metateatro y lo que podemos denominar la *alegoría metateatral*. Con este

² Dejamos de lado en la bibliografía que citamos en este artículo y que incluimos al final las monografías sobre el metateatro en diferentes autores, de entre las cuales merecen destacarse las que se ocupan de Shakespeare por su abundancia: los tres libros de J. Calderwood *Shakespeare's Metadrama: The Argument of the Play in Titus Andronicus, Love's Labour's Lost, Romeo and Juliet, and Richard II* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1971), *Metadrama in Shakespeare's Henriad: Richard II to Henry V* (Berkeley: University of California Press, 1979), *To Be and Not to Be: Negation and Metadrama in Hamlet* (New York: Columbia University Press, 1983); o los de S. Homan, *When the Theater Turns to Itself: Aesthetic Metaphor in Shakespeare* (East Brunswick, N.J.: Bucknell University Press, 1981) y J. D. Hubert, *Metatheater: The Example of Shakespeare* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1991). De Cervantes se ha ocupado C. A. Arboleda en *Teoría y formas del metateatro en Cervantes* (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1991). Y pueden encontrarse interesantes panoramas nacionales, además de en el estudio ya mencionado de Jódar (2016), en W. Newberry, *The Pirandellian Mode in Spanish Literature from Cervantes to Sartre* (Albany, NY: State University of New York Press, 1973), G. Forestier *Le théâtre dans le théâtre sur la scène française du XVIIème siècle* (Genève, Droz, 1981) y N. Boireau, *Drama on Drama: Dimensions of Theatricality on the Contemporary British Stage* (Basingstoke: Macmillan, 1997).

término nos referimos a la utilización del teatro como alegoría de la vida, pues en ella asumimos ciertos papeles o patrones de conducta, actuamos de acuerdo a ciertas pautas que nos vienen dadas o nos damos, es decir, a un guion que nos escribe un autor (Dios, la sociedad, nosotros mismos), hasta que la muerte pone fin a la representación de la que somos personajes. Esta idea del mundo como representación y fingimiento es un motivo literario que, como ha mostrado perfectamente Jacquot (1957), tiene sus orígenes en la Antigüedad Clásica y fuera del teatro, aunque sus formulaciones más conocidas son teatrales y se producen a principios del siglo XVII gracias a la labor de transmisión que realizaron los humanistas.

Tal es el caso del conocido monólogo de la escena vii del acto II de *As You Like It* (1599), de William Shakespeare, en el que Jaques compara la vida humana, en sus siete edades, con una obra de teatro, y arranca con la frase que ha acabado dando nombre a este tema en inglés, *All the world's a stage*. Es el hecho de que esta alegoría del mundo como un escenario se presente sobre el escenario lo que le otorga su carácter metateatral, pero solo se convierte en metateatro cuando Calderón de la Barca da desarrollo argumental a este motivo y lo transforma en un auto sacramental cuyo título se ha convertido en la etiqueta que designa el tema en castellano, *El gran teatro del mundo* (1633-36). En ella se presenta a Dios como si fuera un autor que reparte papeles y vestuario a los seres humanos cual si fueran actores de una representación que tiene lugar en el teatro del mundo y que termina con la muerte. Estamos ante una forma atenuada de metateatro precisamente por esa condición alegórica, pues no existe autorrepresentación en sentido literal o estricto (no hay una obra dentro de la obra, no hay autores o actores teatrales sino personajes que se comportan como si lo fueran) sino representación del mundo *sub specie theatri*. La alegoría del mundo como teatro puede formularse como motivo fuera del teatro, pero solo es metateatral cuando se hace dentro de o desde el mismo; ello, sin embargo, no convierte a la obra que la formula en metateatro, como el ejemplo citado de Shakespeare muestra a las claras, lo que no excluye que pueda serlo cuando hay una mínima dramatización del acto o proceso de la representación, como sí ocurre en Calderón, aunque su carácter alegórico la difumina o minimiza. Se produce entonces un tipo de metateatro que podemos denominar *alegórico* para distinguirlo de la modalidad literal representada por el teatro dentro del teatro, que parece interesar menos a Abel pero que, desde nuestro punto de vista, es metateatral en un sentido más estricto y menos relativo.

Es conveniente, por tanto, diferenciar la alegoría metateatral como motivo que puede evocarse desde las palabras de cualquier personaje, de la alegorización del proceso teatral en la acción de la obra que define el metateatro alegórico y que puede observarse no solo en Calderón sino también en Shakespeare, por ejemplo, en *The Tempest* (1611). La forma en que su protagonista, Prospero, utiliza su saberes y poderes mágicos para dirigir los acontecimientos y fortunas de los que lo rodean de acuerdo a sus planes lo equiparan a lo largo de toda la obra con el dramaturgo, como parece confirmar el hecho de que su magia le permite convocar a los espíritus para organizar una mascarada, es decir, una función teatral. Se trata, en este caso, de metateatro alegórico no orientado desde la perspectiva exclusivamente religiosa de Calderón y, en ese sentido, de un modelo más

cercano a sus cultivadores del siglo XX, algo que también puede encontrarse en *Hamlet* si aceptamos, como postula Abel, que el comportamiento de su protagonista es el de un personaje dramaturgo no solo cuando escribe y monta con los actores *The Murder of Gonzago*, sino cuando dirige el comportamiento de los demás según un plan o trama. En ambas obras, por tanto, se dan la mano lo alegórico y lo literal o, en otras palabras, la alegoría se explicita cuando ambos personajes actúan literalmente como dramaturgos. Y la alegoría puede también producirse, como apunta Abel, en torno a personajes que se sienten personajes porque fingen, o deliberadamente interpretan un papel, o toman parte en juegos y ceremonias, como ocurre en las obras contemporáneas de Beckett, Genet, o Albee³. El metateatro alegórico puede estar al servicio de la alegoría metateatral, es decir, servir para articular dramáticamente la idea de que el mundo es teatro o fingimiento (así ocurre en *Caderón*, y también en algunos fragmentos de los monólogos hamletianos o en las famosas palabras de Prospero al despedir a los espíritus tras finalizar la mascarada, en las que compara esta con la vida para terminar con la famosa sentencia: «We are such stuff as dreams are made on, and our little life is rounded with a sleep»); pero sirve también a otras ideas de naturaleza más introvertida: la reflexión sobre el poder de la ilusión dramática o sobre el teatro como magia o encantamiento. Puede incluso utilizarse con otros propósitos, por ejemplo, la proyección personal del dramaturgo, como hace Shakespeare al final de *The Tempest* al despedirse de su profesión y de su público a través del discurso de Prospero.

1. 2. Autorreferencia y autoconciencia

Aun con sus excesos, Abel ciertamente tenía razón en que el metateatro no puede reducirse al teatro en el teatro, y no solo por la existencia de esta modalidad alegórica del mismo a la que este estudioso da protagonismo, sino porque hay todavía otra categoría que debemos incluir en el concepto de reflexividad teatral. Para entenderla, hemos de realizar una segunda distinción que el metateatro comparte con la metaliteratura o el metacine: *autorreferencia* y *autoconciencia*. Como he explicado en mi estudio de la reflexividad fílmica en relación con la literaria (2015), la autorreferencia designa a una reflexividad general en virtud de la cual una obra de un medio específico hace referencia a, refleja, o reflexiona sobre el propio medio; la autoconciencia es una reflexividad específica o al cuadrado en virtud de la cual la obra hace referencia a sí misma y pone al descubierto su condición de tal, su carácter construido, artificial, ficticio en última instancia. En este sentido, la ruptura de la ilusión dramática que está solo implícita en la autorreferencia (y depende por ello del espectador para hacerse efectiva), y que, paradójicamente, suele funcionar en sentido

³ De las cinco variedades de lo que Hornby (1986) denomina *metadrama consciente y abierto* (*the play within the play, the ceremony within the play, role playing within the role, literary and real-life reference, y self reference*), la primera responde a la modalidad literal de metateatro, la segunda y tercera a la alegórica. Nos permitimos añadir que la cuarta nos parece dudosa y que, lo avisamos para no confundir demasiado al lector, vamos a utilizar a continuación el término que designa la quinta en un sentido diferente del que le da Hornby. Con ello estamos también reconociendo cómo al intentar, si no solucionar, al menos sí paliar la confusión terminológica que lastra los estudios sobre la reflexividad en todos los medios, es posible que no hagamos sino acentuarla aún más.

contrario para reforzar tal ilusión, se hace no solo explícita sino radical y absoluta. Por ello parece conveniente crear una categoría para aquellas obras en que esta autoconciencia es central y subversiva, para lo cual es lógico recurrir al término que se ha utilizado para designar ese mismo tipo de obras en la narrativa, a saber, *metaficción*, tal como aparece definido en los estudios de Hutcheon (1980) o Waugh (1984)⁴. Por tanto, si el metateatro incluye todo el espectro de obras en las que se produce autorrepresentación, sea de forma literal o alegórica, por autorreferencia o por autoconciencia, la metaficción teatral se referiría exclusivamente a esta última categoría, que en ocasiones se construye sobre la autorreferencia como una vuelta de tuerca más a la misma, pero a veces aparece en ausencia de esta, como veremos más abajo. Fue Schlueter (1979) la primera que utilizó el término *metaficcional* para referirse a personajes teatrales que se saben entes de ficción, vinculando el teatro con la autoconciencia que define el arte moderno del siglo XX, especialmente su segunda mitad, así como con el propósito antirrealista y la preocupación por la dificultad de separar realidad y ficción asociados a la misma. La clave, sin embargo, desde nuestro punto de vista, es que los personajes se presenten como ficticios no solo de manera alegórica o metafórica porque la vida es una representación y el mundo es un teatro, sino literalmente, porque forman parte de la representación teatral que tiene ante sí la audiencia; y que así se lo hagan ver al espectador, independientemente de que sean conscientes de ello o no: no es necesario que los personajes se sientan o sepan entes de ficción, lo determinante es que la obra a la que pertenecen se lo recuerde al espectador⁵.

La pertinencia de esta distinción es fácilmente observable si comparamos el *Hamlet* de Shakespeare con su reescritura posmoderna *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1966), de Tom Stoppard, pues precisamente este giro autoconsciente es una de las principales diferencias entre modelo y reescritura. La obra de Stoppard reproduce el mismo tipo de autorrepresentación a través de una obra enmarcada, pero ahora los actores, antes de representar *The Murder of Gonzago* ante la corte, en el acto II llevan a cabo un ensayo general previo a modo de pantomima ante dos perplejos Ros y Guil. Lo llamativo es que esta especie de versión silente de *Hamlet* es total y no parcial (incluye toda su acción hasta el desenlace), algo imposible por presuponer un conocimiento de lo que aún no ha ocurrido impensable en el planteamiento de Shakespeare, pero muy coherente con la

⁴ La mejor definición del término nos parece la de Waugh: «*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text» (2). Tal definición sigue muy de cerca la de Robert Alter (1975), el primer estudioso que introdujo el término *autoconciencia*, que aquí utilizamos como elemento distintivo de la metaficción, al acuñar el sintagma *self-conscious novel*: «A self-conscious novel, briefly, is a novel that systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality» (x).

⁵ «The result of a playwright's calling attention to the actor qua actor is an awareness on the part of the audience of the similarity between the real-life individual and the dramatic character. For emphasizing the rift between the essential self (the actor) and the role-playing self (the character), the playwright immediately suggests the loss of identity experienced by modern man as well as a sense of the artificiality of theater and the essentially dramatic quality of life» (Schlueter, 1979: 13-14).

condición de reescritura de una obra bien conocida que tiene el texto de Stoppard. Este *Hamlet* abreviado dentro de *Hamlet* sirve para mostrar a los obtusos protagonistas –inútilmente, pero no así a los espectadores– que son personajes de una pieza teatral ya escrita y, por tanto, que su devenir en la obra que estamos viendo está predeterminado, además de dirigido por una serie de convenciones. El líder de los actores –quien, a diferencia de Ros y Guil, muestra una clara conciencia de ser parte de esa obra y así lo recuerda al espectador una y otra vez– vocaliza esas convenciones en diferentes momentos. Uno de ellos es el encuentro entre los actores y los protagonistas que tiene lugar al principio del acto I en el camino hacia Elsinore, durante el cual, al describir y en parte ilustrar su oficio y repertorio, hace una descripción o comentario indirectos tanto de *Hamlet* como de la obra que vamos a ver. Si la autorrepresentación en *Hamlet* reflexionaba sobre la ilusión dramática en general al tiempo que paradójicamente reforzaba la de la obra marco, en *Rosencrantz and Guildenstern* está al servicio de un anti-ilusionismo que en última instancia nos alerta de las ilusiones que aceptamos como realidad (libertad, identidad, sentido), es decir, sirve al propósito de destruir la ilusión mimética para llamar la atención sobre sus mecanismos e invitarnos a descubrirlos en la construcción de lo que creemos real y por tanto en nuestra propia vida. La pieza enmarcada tiene una larga tradición en el teatro europeo en su uso autorreferencial, pero solo deviene autoconsciente cuando las fronteras con el marco o la pieza que la contiene se diluyen para poner al descubierto la teatralidad de la misma y, con ello, del marco de realidad desde el que miramos o leemos la obra. Estamos ante una forma diferente de autorrepresentación, ante esa categoría específica de metateatro que hemos denominado metaficción teatral por la autoconciencia de su naturaleza ficticia que comparte con la metaficción en otros medios.

Tal afinidad con lo que ocurre en otros medios es importante, pues, si esta distinción entre categorías de la reflexividad tiene rango transmedial, también lo tienen sus tipos básicos. Ello confiere una utilidad adicional a la tipología resultante, capaz por esta misma condición transmedial de una elasticidad que permite unificar y ordenar las diferentes y discrepantes taxonomías o terminologías elaboradas por los estudiosos del metateatro. En la reflexividad narrativa se pueden distinguir diferentes modalidades en función de la adscripción de los procedimientos reflexivos a los diferentes niveles diegéticos y tales tipos, que son extrapolables al cine, como hemos apuntado ya previamente (2011), lo son también al teatro. Si en literatura y cine podemos hablar de reflexividad *discursiva* (por desarrollarse en el discurso extradiegético del narrador), *tematizada* (la que tiene lugar en la acción intradiegética de la historia), *especular* (la que se sirve de obras enmarcadas u otro tipo de artefactos metadieгéticos que actúan como la *mise en abyme* estudiada por Dällenbach [1977]) y *transgresiva* (la que colapsa los diferentes niveles dieгéticos de manera imposible a través de la *metalepsis* que analizó Genette [2004]), no es difícil encontrar también ejemplos dramáticos que ilustren estas categorías. De hecho, se pueden englobar en ellas no solo los tipos elaborados por Hornby y Schmeling, sino también los recursos reflexivos inventariados e ilustrados por Kowzan

(2006), quien ha ofrecido quizás el repertorio más exhaustivo de obras hasta la fecha⁶. Y todo ello sin olvidar que, aunque estas cuatro formas de metateatro suelen estar al servicio de la autorreferencia, también pueden entrañar autoconciencia en ciertas condiciones, como vamos a ver a continuación.

1. 3. Autoconciencia explícita e implícita

Empezando por el tipo más recurrente de metateatro, el teatro *dentro* del teatro, es evidente que se trata de reflexividad especular y su uso es tradicionalmente autorreferencial. Pero ya hemos visto mediante el ejemplo de Stoppard cómo puede hacerse autoconsciente, algo que también sucede en la obra de Thomas Bernhard *Die Jagdgesellschaft* (*La partida de caza*, 1974). En ella un escritor está preparando una comedia cuya descripción coincide en todo con la obra que estamos viendo o leyendo, lo que la convierte en lo que podemos llamar un *espejo metaficcional* de la misma, esto es, una *mise en abyme* autoconsciente, ya que su comentario resulta ser un comentario sobre la propia obra. El hecho de que tal comedia se encuentre en proceso de escritura y, por tanto, no aparezca representada sino comentada, permite considerar la obra de Bernhard también como ejemplo de la reflexividad tematizada –lo que Kowzan llama teatro *sobre* el teatro– evidente en aquellas obras cuya acción gira en torno a actores, dramaturgos, o gentes de teatro en general. Ello muy raramente produce metaficción teatral, salvo que, como en este caso, se presente el proceso de concepción y escritura de la propia obra que está siendo representada, lo que es el equivalente dramático de lo que Kellman (1980) denominó *self-begetting novel* (novela autogenerativa). Bernhard vuelve a hacerlo de manera menos obvia en *Am Ziel* (*En la meta*, 1981), cuando al final de la obra el dramaturgo que va a pasar unos días a la casa de la costa de una viuda con la que habla sobre su última pieza estrenada y sobre teatro, sube a su cuarto para comenzar a escribir una obra que tal vez tome a la viuda y su hija como personajes y sea la misma que estamos leyendo. Esto que solo es una posibilidad sugerida, y por tanto de carácter más implícito que en la obra anterior, se convierte en certeza en *Jenofa Juncal, la roja gitana del monte Jaizkibel* (1990), de Alfonso Sastre. En cuadro VII de la misma descubrimos que todo lo representado en los cuadros precedentes responde al relato de un paciente de un psiquiátrico en Segovia, que uno de los doctores que lo tratan, Pinedo, decide convertir en una obra teatral cuyo comienzo coincide exactamente con el de la obra que acabamos de presenciar. Volvemos así al abisamiento en virtud del cual la obra incluye una obra que es un espejo

⁶ Ya hemos apuntado más arriba los cinco tipos de metateatro según Horby. Schmeling distingue dentro de la reflexividad teatral *formas completas*, es decir, las piezas intercaladas del teatro en el teatro, en las que diferencia varios tipos según los actores sean iguales o distintos a los de la obra marco, etc.; y *formas periféricas*, entre las que se cuentan una variedad de heterogéneos recursos como el coro de la tragedia clásica, el narrador-comentarista, el aparte, la interpelación a los espectadores, el prólogo y el epílogo, o lo que llama *l'éclatement du rôle*. Kowzan realiza una distinción fundamental entre teatro *dentro* del teatro, *la pièce dans la pièce* (es decir, las formas completas de Schmeling), y el teatro *sobre* el teatro, *la pièce sur le théâtre*, dos categorías que habitualmente se diluyen en el concepto de teatro en el teatro. A ello añade con buen criterio la *distanciation* (donde incluye varias de las formas periféricas de Schmeling) y la especularidad que denomina *jeux de miroirs*, tal vez la menos clara y convincente de sus categorías, donde incluye desde la autorreferencia del dramaturgo a sí mismo hasta la pieza interior que refleja la pieza marco.

de sí misma y por tanto a una variedad de autoconciencia teatral que es explícitamente especular pero no tanto tematizada, como sí lo era en la primera obra de Bernhard. En efecto, el mecanismo autogenerativo de esta que convertía una trama autorreferencial –en cuanto que versaba sobre un dramaturgo y su escritura– en autoconsciente, prescinde casi por completo de autorreferencia en Sastre, pues el dramaturgo irrumpe solo en el último momento y de forma potencial. Aún más llamativa por su desconexión absoluta con la autorreferencia es la posibilidad ilustrada por *An Inspector Calls* (1945) y algunas otras obras de J. B. Priestley, donde la utilización de una temporalidad imposible deconstruye la ilusión de realidad que, de manera paradójica, la obra ha construido en su seguimiento de unas convenciones y una dramaturgia de corte realista, y en ese sentido podría interpretarse como un marcador de ficcionalidad, aunque más implícito que explícito.

Además de las tramas autogenerativa e imposible que acabamos de ver, Pirandello mostró la manera más explícita posible de dar un giro autoconsciente a este tipo de reflexividad tematizada en la trama con *Seis personajes en busca de autor* (1921), donde hace aparecer, junto al director y actores que ensayan una de sus obras (autorreferencia), a un grupo de personajes que se saben y se confiesan tales (autoconciencia). Tal aparición, además de generar una acción que versa sobre el teatro (en la línea del tipo de metateatro conocido como *rehearsal play*, la obra sobre un ensayo), supone automáticamente una confesión abierta de la ficcionalidad de la obra en la que irrumpen y de la que somos espectadores, eso que hemos denominado *epifanía metaficcional* en otro lugar (2011), y, en la medida en que tal obra acaba girando en torno a ellos y su experiencia de personajes, pone el comentario autoconsciente en el centro de la misma. En este caso, además, hay de nuevo un deslizamiento a otro tipo de reflexividad, la transgresiva, pues la obra se basa en la imposibilidad ontológica de yuxtaponer el plano intradiegético de lo real (director y actores en mitad de un ensayo) con el metadiegético de la ficción (personajes que buscan autor): la metalepsis pone en contacto esferas incompatibles para producir un cortocircuito que pone de manifiesto el carácter teatral de la propia obra y troca la autorreferencia en autoconciencia. O, en otras palabras, rompe la ilusión dramática para proponer la propia obra como objeto primero y privilegiado de la meditación metateatral, pero también como alegoría de la teatralidad y ficcionalidad de la realidad, es decir, una versión autoconsciente de la alegoría metateatral.

Este tipo de cortocircuito que pone al descubierto la ficcionalidad de la obra puede observarse también en *¡Ay Carmela!* (1987), de José Sanchis Sinisterra, donde, justo en el centro de la obra, al principio del acto II, el cómico Paulino presiente que la aparición del fantasma de Carmela y todo lo que está ocurriendo en ese teatro vacío donde revive una función del pasado, es una ilusión dramática creada por un autor al que interpela, aunque sin respuesta, reclamando así nuestra atención a su existencia y a la reflexión que sobre el teatro y sobre la propia obra como ilustración de la misma nos está proponiendo. Y podemos encontrar un ejemplo de metalepsis transgresiva más explícita en *La sombra del Tenorio* (1994), de José Luis Alonso de Santos, donde de nuevo un actor que rememora su pasado sobre las tablas da un imposible salto al nivel extradiegético, primero (cuadro VII) al evocar al autor que le permite encontrarse en un teatro y no solo en su habitación del

hospital, después (cuadro XII) al dirigirse al público rompiendo la cuarta pared para realizar una digresión sobre el teatro. Además, en ambos casos, la voz que oímos no es la del personaje de Saturnino el actor, sino la del actor real que lo interpreta, lo que permite crear un paralelismo y hasta una identificación entre ambos y su experiencia del teatro gracias a esta radical ruptura de la ilusión dramática. Esta interpelación al público rompiendo la cuarta pared hacía su aparición de forma episódica en otra obra de Sanchis Sinisterra, *Ñaque o de piojos y actores* (1980), pero mucho antes había sido la estrategia autoconsciente sobre la que Peter Handke construyó su conocida *Insultos al público* (1966), y figuraba ya de manera prominente en una de las obras más influyentes del metateatro europeo, *Marat/Sade* (1964) de Peter Weiss, que hacía un uso sistemático, aunque mucho más sutil o implícito –no epifánico– de la metalepsis tanto entre los niveles intradiegético y metadiegético como entre los intradiegético y extradiegético. La primera categoría se produce cuando los personajes de la obra enmarcada (Marat) dialogan con el autor de la misma (Sade), o los actores que los interpretan se olvidan del personaje y actúan siguiendo sus impulsos personales (Duperret), o al compartir el mismo espacio escénico obra metadiegética y público intradiegético (Coulmier). Esta metalepsis no es estrictamente autoconsciente, pues su efecto anti-ilusionista concierne a la obra enmarcada pero no a la obra marco, aunque acaba tornándose autoconsciente a medida que avanza la representación y una cierta confusión entre marco y pieza intercalada se va instalando. Tal confusión es alimentada por la segunda clase de metalepsis, que se produce cuando Sade y Coulmier se dirigen al público real de la obra marco como si lo hicieran al de la obra enmarcada y cuyo clímax se alcanza cuando Coulmier da la orden de bajar el telón que cierra la obra marco.

La interpelación al espectador y la consiguiente ruptura de la cuarta pared es la forma más evidente de metalepsis transgresiva en el teatro, siempre que quien la haga sea un personaje actuando como tal (nivel intradiegético) y no un coro o un narrador (nivel extradiegético), pues, en tal caso, sus comentarios al público forman parte de una convención dramática automatizada y solo cuando tienen contenido autoconsciente o propósito deliberadamente anti-ilusionista nos sitúan en la variedad discursiva –no transgresiva– de reflexividad. Así hay que entender las intervenciones de los cantantes, que insertan trucos, bufonadas y canciones ajenos a la obra enmarcada con las que interrumpen su desarrollo, o del pregonero actuando como narrador, en la obra de Weiss: son mecanismos de distanciamiento que en última instancia remiten a la bien conocida teoría y la práctica dramática de Bertolt Brecht y sus efectos de extrañamiento que intentan romper la ilusión dramática al servicio de un teatro dialéctico, es decir, para sacar al espectador de su alienación y forzarle a reflexionar sobre la realidad. La reflexividad instaurada por Brecht es discursiva en cuanto que se sirve tanto de recursos escénicos propios de la mimesis teatral (iluminación, números musicales, interpretación automatizada) como de un discurso narrativo superpuesto (en boca de un personaje narrador pero sobre todo de carteles, sobretítulos o canciones que comentan o resumen la acción) o de un tratamiento narrativo de la acción (fragmentación y dispersión espacio-temporal) que la diegetiza. Y es tanto más novedosa por cuanto llama la atención del espectador sobre el carácter de

artificio o constructo sin autorreferencia alguna, por lo que puede considerarse una forma de metateatro más implícita que explícita. Este tipo de metaficción teatral discursiva es, junto a la transgresiva, el espacio privilegiado de la autoconciencia dramática, tanto en esta modalidad implícita que han frecuentado los abundantes seguidores de la doctrina y la práctica dramática de Brecht, como en otra que podemos caracterizar como explícita.

Podemos encontrar un magnífico ejemplo de autoconciencia discursiva explícita siglos antes de Brecht, de hecho, en la obra que fue fuente de inspiración para su famosa *Die Dreigroschenoper* (*La ópera de cuatro cuartos*, 1928): John Gay enmarcó su *The Beggar's Opera* (1728) en un prólogo y un epílogo en el que el mendigo que es el fingido autor de la misma y un actor comentan las convenciones y contenido de la obra y deciden al final cambiar el desenlace por no ajustarse a las mismas. Pero es en el siglo XX cuando estos narradores-comentaristas que, aunque situados en el umbral de la obra forman parte de la representación, se trasladan de esa posición marginal al centro de la obra, donde sus intervenciones se van intercalando o van puntuando las de los personajes. Así ocurre con el *annoncier* de Paul Claudel en *Le Soulier de satin* (*El zapato de raso*, 1919-24), una figura autoral que se dirige al público para presentar y comentar el universo de la obra, del que sabe, controla y domina todo (y a todos), y que incluso familiariza a los espectadores con las convenciones dramáticas que está utilizando. Algo similar hace el personaje del *Prólogo* con el que arranca la obra de Jean Anouilh *Antigone* (1942) para luego transformarse en *Coro* y dar así un interesante giro autoconsciente al coro de la tragedia clásica. Y en esta línea se encuadra también el *stage manager* que presenta, narra y llama la atención sobre el carácter teatral y ficticio de *Our Town* (1938), de Thornton Wilder: a medida que avanza la obra, esta figura realiza el tipo de comentario omnisciente y altamente ideologizado que lo identifica con el autor y se dirige no solo a los espectadores sino a los propios personajes, llegando incluso a participar en la obra interpretando diferentes papeles, lo que le confiere una marcada vocación metaléptica y da carácter transgresivo a una reflexividad esencialmente discursiva. Pocos años después, Friedrich Dürrenmatt ofrecerá en *El matrimonio del señor Mississippi* (1952) no uno sino varios narradores que van comentando, a veces de manera muy crítica o negativa, la propia representación. Finalmente, en un ámbito mucho más cercano tanto en el tiempo como en el espacio, podemos reconocer la traza de todas estas figuras en el *acotador* que Juan Mayorga utiliza en *Hamelin* (2005). Este acotador no solo presenta y narra la obra desde ese nivel extradiegético en que se sitúan este tipo de figuras, sino que además realiza comentarios autoconscientes sobre la misma y autorreferenciales sobre el teatro⁷.

⁷ Mención aparte merece el caso de Alfonso Sastre, posiblemente el autor español que, junto con García Lorca y Sanchis Sinisterra, ha cultivado el metateatro con más asiduidad y fineza. Sastre crea una figura similar a las vistas, pero no encarnada en un personaje-narrador que forma parte de la representación, aunque en un plano superior al del resto, sino en un narrador puramente verbal, es decir, la instancia o voz responsable de las acotaciones o el texto secundario de sus obras. Y, como ha mostrado Pérez Bowie (1999), tal instancia tiene una marcada vocación autoconsciente en algunos casos: *El viaje infinito de Sancho Panza* (1984), *Revelaciones inesperadas sobre Moisés* (1988), *Lluvia de ángeles sobre París* (1994), *Los dioses y los cuernos* (1995), o su trilogía *Los crímenes extraños* (1996): *Han matado a Prokopius*, *Crimen al otro lado del espejo* y *El asesinato de la luna llena*. Se produce así la curiosa situación de que la autoconciencia solo existe en la versión impresa de la obra, de forma que desaparecería en caso de ser representada, lo que refleja la peculiar posición en la institución teatral de Sastre, cuya conciencia de las pocas posibilidades de montaje

La presencia del narrador en el teatro, de la que Abuín da más ejemplos y cuya utilización reflexiva estudia en un capítulo de su excelente monografía sobre el tema (1997), puede así convertirse en un mecanismo de autoconciencia, tanto de forma explícita mediante el contenido de sus comentarios, como implícita mediante esos recursos de distanciamiento instaurados por Brecht, que presuponen igualmente una instancia extradiegética que narrativiza el teatro. Tal narrativización nos interesa particularmente porque vamos a ver en la segunda parte de este trabajo el proceso inverso, a saber, cómo la metaficción fílmica puede ser teatral no solo como resultado de un proceso de adaptación a la pantalla de obras metateatrales, que a menudo borra las marcas de su origen escénico, sino también y sobre todo sirviéndose del teatro como recurso autoconsciente. La teatralización del medio fílmico se erige así en un curioso mecanismo de autoconciencia, en un tipo de metaficción intermedial que ha sido un territorio poco transitado o atendido hasta ahora por la crítica y cuyo estudio vamos a abordar a continuación.

2. La metaficción teatral en el cine

2. 1. De la autoconciencia teatral a la fílmica: metateatro cinematizado

La distinción entre lo autorreferencial y lo autoconsciente es fundamental a la hora de interrogarnos sobre la transferencia del metateatro al cine. De manera un tanto paradójica, esta se antoja inicialmente como una imposibilidad, pues el cambio de medio elimina la reflexividad entendida como autorreferencia teatral: una obra de metateatro adaptada al cine, o una obra teatral dentro del cine, difícilmente puede ser metateatral, pues el medio representado ya no coincide con el que lo representa –el *representamen* con el *representadum*– y por tanto no hay autorrepresentación⁸. Pero nada impide que, cuando la adaptación toma como punto de partida una obra de metaficción teatral, el filme resultante pueda ser autoconsciente, es decir, que ponga al descubierto su propio carácter ficticio, ya que teatro y cine comparten la naturaleza construida, artificiosa o ficticia a la que alude el término *metaficción*. La autoconciencia se convierte así en la opción con más posibilidades de supervivencia de la reflexividad teatral en el cine y no solo eso, sino que tal autoconciencia puede

de estas obras hizo que las escribiera para ser leídas. En *Demasiado para Filoctetes* (1989), hay además un grupo de personajes que se convierten en narradores al dirigirse al público para comentar la obra y romper la ilusión dramática ahora desde dentro de la representación, es decir, desde el texto primario. Y, en esta misma línea, el propio Alfonso Sastre se había colado en el cuadro XXVI de *El camarada oscuro* (1972) para dialogar con su personaje y afirmar su poder autoral obligándole a aceptar la muerte contra la que este se rebelaba, en una escena que recuerda la que tiene lugar en *Niebla* entre Unamuno y Augusto Pérez, y en la que confluyen igualmente metalepsis y anagnórisis metaficcional (véase Pardo 2011).

⁸ Y lo mismo puede decirse de películas que parten de una obra que no es metateatral pero añaden un componente reflexivo que no estaba en el original, como es el caso de *Looking for Richard* (1996) de Al Pacino, que incluye, junto a fragmentos del *Richard III* de Shakespeare de diferente procedencia, la narración del proceso de su puesta en escena (no de adaptación fílmica) así como una reflexión sobre el mismo y la obra en general. Algo similar, aunque con algunas diferencias, en especial el hecho de que el punto de partida es un relato de juventud de Jane Austen que está en proceso de ser adaptado a los escenarios en dos versiones diferentes, se podía ya encontrar en *Jane Austen in Manhattan* (1980) de James Ivory. El comentario sobre la obra y/o su representación, que sería metateatral si se produjera en el teatro, deja de serlo al producirse en un medio diferente, para convertirse simplemente en metadiscursivo o metatextual (una de las cinco categorías definidas por Genette en su estudio de la transtextualidad [1982]), lo que implica una reflexividad más amplia o neutral, que no es ni teatral ni fílmica. Sobre estas dos películas, véase Pérez Bowie (2010a: 56-57).

resultar no solo de un proceso de adaptación sino simplemente de incorporación del teatro al cine. Para demostrarlo, no está de más recordar la visión de conjunto que de la presencia del teatro en el medio fílmico ha ofrecido Anxo Abuín (2012), quien distingue tres modalidades básicas de relación entre teatro y cine: teatro filmado (la adaptación cinematográfica de obras de teatro), teatro enmarcado (una obra de teatro dentro de una película) y teatralidad fílmica. Vamos a ver cómo estas tres modalidades son susceptibles de ser utilizadas por el cine de manera autoconsciente.

En lo concerniente a la primera, es evidente que la estrategia más frecuente a la hora de adaptar obras de teatro al medio fílmico es la supresión de sus orígenes teatrales o, en otras palabras, la cinematización de su teatralidad, por lo que, cuando tal obra tiene un componente metateatral, no es de extrañar si en tal operación no solo se borra todo rastro del mismo, sino que además se transforma en metacinemático. Eso ocurre en la adaptación de *¡Ay Carmela!* (Carlos Saura, 1990), donde se produce la consabida multiplicación de personajes y escenarios, incluyendo abundantes exteriores, que modifica considerablemente la obra original y saca la película del escenario teatral sobre el que transcurre aquella. Es lógico, por ello, que la metalepsis autoconsciente de la obra teatral también se cinematice, aunque quede notablemente diluida: ocurre en la escena climática de la representación ante los brigadistas, donde una luz proveniente de un foco intradieгético difumina los colores de lo que ocurre en el escenario de forma que los aproxima al blanco y negro y, acompañada de un ruido como de proyector cinematográfico, transforma una escena teatral en fílmica y sugiere el propio medio a través del cual contemplamos la representación. La película llama así la atención sobre sí misma como película y convierte la escena en un espejo metaficcional de la cinematización que el filme en su conjunto ha operado sobre la obra teatral. Pero, sobre todo, al cinematizar la representación escénica, se está proponiendo una equivalencia entre la misma y el cine, subrayada por tratarse de un espectáculo de variedades de naturaleza cómica afín al de tantas películas de cine mudo, e invitando así al espectador a que aplique al cine la lección que sobre el teatro como entretenimiento al servicio del poder encierra esa representación. O, en otras palabras, se está transformando lo metateatral en metacinemático e intentando trasladar al cine la reflexión que realiza la obra de Sanchis sobre la responsabilidad del teatro como conciencia política y hasta memoria histórica, si bien de manera muy atenuada y adulterada. El metateatro deja de serlo, pero se conserva la reflexividad al convertir esta en metacinemática, al transformar al teatro en espejo del cine, una de las posibles funciones del teatro dentro del cine propuesta por Abuín (desdoblamiento) en su análisis del *filme de teatro* (2012: 71-109).

Si Saura cinematiza tanto la acción como la reflexividad de *¡Ay Carmela!*, podemos encontrar también la estrategia alternativa a la hora de adaptar una obra de teatro al cine: la representación filmada, esto es, la filmación de la obra representada en el escenario único propio del teatro, aunque sin renunciar, por supuesto, a los recursos de planificación y montaje propios del cine. Tal es la opción adoptada por Peter Brook, responsable de la sonada puesta en escena de *Marat/Sade* en Londres en 1964, para la adaptación de la obra a la pantalla estrenada en 1967, que él también dirigió y en la que, como hombre de teatro, quiso preservar tanto la teatralidad como sus mecanismos

autoconscientes originales⁹. Para ello, no solo conservó el anti-ilusionismo brechtiano de la obra dentro de la obra, sino también el dispositivo metaléptico de la obra marco, que articuló colocando una audiencia intradiegética ante los barrotes tras los que los internos del manicomio representan la obra enmarcada y a la que se dirigen los personajes desde la obra marco, pero usando el primer plano y la mirada a cámara de estos –Coulmier, el pregonero y Sade– para dirigirse así a un espectador fílmico extradiegético. En la película esta audiencia dramatizada está colocada entre los espectadores fílmicos reales y la representación, algo que sería imposible en el teatro porque impediría ver la función a los espectadores reales, pero que es perfectamente viable en el cine porque tal audiencia se hace presente gracias a ocasionales planos generales en los que vemos en primer término sus espaldas, luego los barrotes y a través de ellos la representación. Tales planos sitúan al espectador fílmico real en el punto de vista del espectador teatral dramatizado y hacen así aún más evidente la identificación entre lo intradiegético y lo extradiegético a través de la cual Weiss quiso situar al espectador de su obra en la misma posición de cómplice de la represión y la visión política reaccionaria representada por los espectadores de la representación en el manicomio, para hacernos así conscientes de cómo la problemática que articula la obra sigue vigente y nuestra propia responsabilidad en ella. De esta manera, Brook trasladó al medio fílmico el dispositivo autoconsciente que lo fuerza a no olvidar que es un espectador como los dramatizados en la obra y que está ante una representación filmada (la mirada a cámara del personaje de una película es el equivalente cinemático de la ruptura de la cuarta pared teatral), es decir, ante una obra de ficción.

Cuando dirigió la adaptación a la pantalla de su obra *Rosencrantz and Guildenstern Are Dead* (1990), Stoppard trasladó también la autoconciencia del teatro al cine, aunque en su caso bastaba con filmar el espejo metaficcional al que hemos hecho referencia más arriba. Sin embargo, podemos observar un cierto esfuerzo por cinematizar la reflexividad acorde con la cinematización de la acción que orienta la adaptación en su conjunto, por ejemplo, en la manera en que se filma en exteriores ese primer encuentro de los protagonistas con los actores y el conato de representación consiguiente en el carronato, que ahora hace alusión a la película que vamos a ver y al cine en general. Esta cinematización es también ostensible en la forma en que la película transforma el abisamiento que convertía el ensayo de *The Murder of Gonzago* en una versión abreviada y completa de *Hamlet* en la obra original. Al adaptarla al cine, Stoppard decide duplicar esa obra dentro de la obra en dos funciones diferentes. Una es el ensayo completo de *Hamlet* ante Guil y Ross, pero al llegar al momento en que los actores representan en la corte *The Murder*, Stoppard incluye esta representación dentro del ensayo en forma de tablado de marionetas, creando así una estructura en abismo potencialmente prolongable hasta el infinito, un bucle del que el autor sale mediante el

⁹ Casi todos los estudiosos de la adaptación del teatro al cine insisten en la diferencia entre adaptar el texto, como hacía Saura, o su representación, la opción de Brook. Así lo hace, por ejemplo, J. L. Sánchez Noriega en *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación* (Barcelona: Paidós, 2000), donde diferencia además en esta segunda modalidad la posibilidad de grabar una representación o de recrearla en un plató para realizar la filmación con más comodidad, como ocurre en este filme (pp. 73-75). La tipología de Noriega está inspirada por A. Helbo, *L'Adaptation. Du théâtre au cinéma* (París: Armand Colin, 1997). Véase también V. Guarinos, *Teatro y cine* (Sevilla: Padilla Editores, 1996).

montaje cinematográfico que le permite saltar al conocido momento de *Hamlet* en que el Rey interrumpe la función (no ya el ensayo) y pide que se den las luces. Pero, antes de ello, la versión silente y abreviada de *Hamlet* que el ensayo no llega a proporcionar a causa de su abisamiento interno ha sido representada en una taberna ante un público popular en vez de cortesano, lo que explica que su puesta en escena haga énfasis en ciertas técnicas de ilusionismo dramático muy ingeniosas e impactantes que hacen pensar en los efectos especiales del cine (e incluso de la propia película en la escena final del barco) y que inciden así en ese sustrato ilusionista que el cine comparte con el teatro. Ello no obsta para que esta obra enmarcada ponga de manifiesto una ostentosa teatralidad que contrasta con la cinematización de la obra marco y que tiene así la virtud de recordarnos el origen dramático de la película, algo que se hace sentir de nuevo en el tramo final de la misma, en el desenlace que tiene lugar en un barco deliberadamente teatral. Este contraste pone en evidencia cómo la presencia ostentosa tanto de una obra teatral como de teatralidad en el medio fílmico puede utilizarse como mecanismo de autoconciencia.

En efecto, en todos estos casos vistos hasta ahora hemos comprobado cómo la metaficción teatral se convierte en fílmica al pasar del teatro al cine, si bien conserva su raíz teatral porque las obras originales contenían representaciones dramáticas en su interior (teatro dentro del teatro), y su reflexión, política en el caso de Sanchis y Weiss, filosófica en el de Stoppard, se reorienta hacia el cine como forma análoga de representación ficticia de la realidad. Si salimos del terreno de la adaptación para buscar otros tipos de metaficción teatral en el cine, deberemos acudir a películas que, aunque no sean adaptaciones de metateatro, contengan una obra teatral enmarcada o una marcada teatralidad, de forma que esta teatralización del cine funcione como indicador de autoconciencia fílmica, tal y como vamos a ver a continuación.

2. 2. Autoconciencia intermedial: el teatro como dispositivo autoconsciente fílmico

La forma más evidente de hacer que una representación teatral enmarcada en una película, que será nuestro objeto de estudio en este apartado, funcione como dispositivo de autoconciencia fílmica es que representación y película acaben identificándose. Una manera de conseguir tal identificación es hacer que la obra intercalada, aunque sea segunda (como acostumbra a denominarse por estar dentro de la obra primera que es su marco) no sea secundaria, sino primaria en cuanto que centro de la película: fuera de ella habrá solo un delgado marco enunciativo que sirve exclusivamente para recordar el carácter teatral y por ello ficticio de todo lo que estamos viendo dentro del mismo, es decir, durante la mayor parte del metraje. El procedimiento puede describirse como la visibilización del *aparato enunciativo*, de cuya complejidad en el cine ha escrito Pérez Bowie al estudiar la reescritura problematizadora del teatro en el cine (2010b), con la salvedad de que aquí no se orienta a promover los paralelismos o contrastes temáticos entre el marco enunciativo y la obra enunciada de los que habla Bowie, o las funciones de desdoblamiento, contrapunto y reflexión filosófica que distingue Abuín (2010) para el teatro en el cine, pues el marco no está lo suficientemente

desarrollado. En este caso el marco está ahí esencialmente para recordarnos que lo que vemos es una representación y por tanto ficción (es decir, la cuarta función que Abuín denomina *confluencia metaficcional*, aunque este término no tiene exactamente el mismo sentido que le hemos dado aquí).

El procedimiento fue apuntado por Laurence Olivier en su adaptación de *Henry V* (1944) y recuperado por Carlos Saura en su versión flamenca de *Bodas de Sangre* (1980), pero ha alcanzado una extraordinaria sofisticación y autoconciencia en la película de Louis Malle *Vania on 42nd Street* (1994). El filme cuenta cómo un grupo de actores se reúne con el director de escena André Gregory para ensayar una obra de Chejov en el decrepito New Amsterdam Theater de Nueva York. Lo paradójico es que la presencia de este marco, que evidentemente funciona para subrayar el tema de la decadencia y el abandono dramatizado por la obra, y que es un evidente mecanismo de distanciamiento, acaba siendo una demostración del poder de la ilusión tanto dramática como fílmica, de la mimesis que comparten teatro y cine. Para ello la película pone en juego una serie de recursos cinemáticos, empezando por el uso de una planificación en la que el dominio del primer plano y de su contraplano nos ayuda a olvidarnos del entorno teatral y de que se trata de un ensayo para concentrarnos en la fuerza dramática del diálogo y la interpretación de los actores. A ello hay que unir la utilización de la iluminación, que en ciertas escenas oscurece el fondo del plano para dejar visible solo el rostro de los actores; y del sonido, por ejemplo, cuando se oyen los cascabeles de los caballos y sus cascos indicando que los viajeros parten, pero su fuente no parece estar en el teatro en que tiene lugar la representación sino en la banda sonora de la película. El hecho de que, además, se oigan relinchos parece reforzar que este sonido no solo es extradiegético sino cinemático (no se identifica altavoz o equipo alguno de sonido del que pueda proceder). Y así lo parecen confirmar de modo incuestionable las palabras que en cierto momento oye el espectador y que auriculizan los pensamientos de un personaje utilizando el recurso cinemático de la voz *over* en vez del teatral del aparte. El ilusionismo fílmico potenciado por todos estos recursos funciona a contrapelo del anti-ilusionismo teatral dado por el marco enunciativo, en el que, además del teatro abandonado que está siempre en el trasfondo de la acción, vemos a los actores llegando a él, descansando para comer y reuniéndose al final. De esta tensión surge un desvelamiento de la ilusión cinemática que pone al descubierto sus mecanismos al tiempo que demuestra su capacidad para sumergirnos en ella. Algo similar se observa en una muy reciente película que utiliza esa teatralidad de un ensayo como dispositivo de autoconciencia fílmica, tal vez con mayor claridad porque desarrolla su conexión con el cine de manera explícita y añade una dimensión metacinemática: ahora ya no se trata de una obra de teatro filmada, sino de la filmación de un guion cinematográfico.

Los tontos y los estúpidos (2014), de Roberto Castón, cuenta lo que parecen los ensayos para el rodaje de una película en un plató, pero en forma y tiempo más propios del teatro que del cine, pues tales ensayos van de la simple lectura dramatizada a la puesta en escena dramática, esto es, reducida a mínimos (el espacio interior y algo de atrezzo, iluminación y sonido). Se trata, por tanto, de una obra que, si no teatral porque todo parece indicar que es un guion que se está filmando (se identifican las diferentes escenas como *secuencias*, que se inician a la voz de «Cámara. Sonido. Acción», se dan por

buenas las *tomas* y hasta en una ocasión el director pide que se cierre el *plano* y lo vemos efectivamente cerrarse); al menos sí tiene un carácter notablemente teatral por su planteamiento escénico, tanto en lo referente a su minimalismo como a la coincidencia entre escenas y secuencias que se ruedan a menudo con cámara fija y frontal (aunque con planificación y montaje). A ello hay que sumar las desconcertantes palabras iniciales del director, quien, al ser preguntado que por dónde empiezan, contesta que por el acto I, lo que da paso a un intertítulo que anuncia este primer acto, como se hará luego con los otros dos actos subsiguientes. Por todo ello, podríamos describir este producto como un híbrido de teatro y cine, un guion concebido y planteado como una obra de teatro enmarcada en la preparación de un rodaje o acaso en el rodaje mismo, pues al final todo el equipo aplaude como se hace cuando se rueda la última escena de una película. Ello la entronca con el tipo de metacine que podemos denominar *película de rodaje* (el equivalente fílmico de la *rehearsal play*) y quizás con *Living in Oblivion* (*Vivir rodando*, Tom DiCillo, 1995) como referente más inmediato, aunque con la diferencia de su concentración en el nivel metadieético. En efecto, y al igual que en *Vania*, las escenas filmadas constituyen el grueso de la película y van siendo puntuadas por unas pocas secuencias que conforman su marco y muestran al equipo llegando al plató, descansando para comer, o partiendo al final del día. Como en el filme de Malle, el hecho de que los ensayos incluyan todas las escenas de la película en su orden correspondiente y en forma dramática los convierte en una obra enmarcada, con la diferencia de que ahora el marco está rodado en blanco y negro y sin sonido para marcar la diferencia, y es cinemático en vez de teatral. Además, dentro del plató y delante o alrededor de los actores vemos al personal técnico que prepara y filma la escena o al director que lee el guion, lo que conforma otro marco adicional¹⁰. Ello redundaba en una mayor presencia o complejidad del aparato enunciativo, que además se deja sentir de manera más intensa y constante a través de *disonancias e interrupciones*.

Las primeras desarrollan la discrepancia entre sonido e imagen que ya se producían en *Vania* cuando oímos como parte del universo dieético ruidos que no proceden de la mimesis teatral, sino de la diégesis cinemática: entre muchos otros ejemplos, un coche que arranca y se supone que empieza a moverse porque oímos el motor, pero que permanece parado. Esta disonancia se lleva al extremo cuando oímos la voz de un personaje invisible para al espectador, aunque parece perfectamente visible para los otros personajes que se sientan con él a la mesa o incluso interactúan con él. No contento con ello, Castón desarrolla aún otro tipo de disonancia, la que se produce cuando oímos la voz *over* del director narrando acciones que los personajes se suponen que están realizando pero que no les vemos realizar (o solo lo hacen de forma parcial) porque están interpretando la escena sentados junto a la mesa del plató; si en este caso la disonancia entre sonido e imagen no

¹⁰ Así se explica en el dossier que sobre la película puede leerse en su web oficial (<http://www.lostontosylosestupidos.com>): «Dividimos el espacio escénico en cuatro grados entre lo real (1) y lo creado (4), siendo el exterior del plató el grado 1; el primer tercio del plató donde está el material y personal técnico-artístico el grado 2; la mesa de lectura donde los actores leen/ensayan junto con el director el grado 3; y el fondo del plató donde se recrean algunas secuencias sobre potentes fondos negros el grado 4. Después, usamos por contraste los recursos fotográficos y sonoros del cine: cuanto más nos acercamos a la ficción, más real se vuelve la imagen (color, HD, sonido 5.1.); y viceversa, la realidad es fotografiada en B/N y muda».

rompe los marcos diegéticos porque ahora lo que oímos sí pertenece a la narración extradiegética fílmica en vez de a lo mostrado teatralmente, la colisión entre lo que el narrador dice y lo que los personajes hacen es muy llamativa. Este conflicto entre diégesis fílmica y mimesis teatral se hace evidente también en las irrupciones del aparato enunciativo entre escena y escena y, sobre todo, cuando lo hacen en medio de una escena, lo que las convierte en interrupciones. El director detiene una escena porque no le gusta como un actor ha entonado una frase o porque el responsable de luces ha creado un gag visual que no le hace ninguna gracia: ilumina la cara de un actor cuando la acotación que el director lee en voz alta indica que se le ilumina la cara (de alegría). En su forma más radical, vemos incluso la supresión de parte de lo enunciado desde la enunciación cuando el director elimina la secuencia 23 que, paradójicamente, acabamos de ver.

En cualquier caso, la presencia de este marco enunciativo tiene el mismo propósito anti-ilusionista que en *Vania* y funciona igualmente como marcador de ficcionalidad: en vez de camuflar los mecanismos de la representación para crear la ilusión de realidad, los pone al descubierto, aunque ahora de forma más rotunda a través de disonancias e interrupciones. Pero ello no impide que se produzca de nuevo la misma paradoja que veíamos en *Vania*: el anti-ilusionismo genera un ilusionismo atribuible a la pura *dramaturgia*, pues el espectador se ve arrastrado por la fuerza dramática de los conflictos presentados, la palabra y la interpretación de los actores, si bien potenciada mediante los recursos propios del cine (de nuevo la planificación y el montaje, la iluminación y el sonido extradiegéticos). Se trata, por tanto, de un ejercicio de reconocimiento de la ilusión cinematográfica a través de su deliberada teatralidad, que acaba siendo una prueba del poder de tal ilusión: deconstruir la película mediante su teatralización para construirla de una manera diferente y reafirmar así el poder de la mimesis. A ello podemos añadir un propósito específico enunciado por el propio director: «la deconstrucción de la familia mediante la deconstrucción fílmica»¹¹. Castón sugiere así un paralelismo entre la ruptura de la ilusión cinematográfica y la de las ilusiones con que vivimos, entre la teatralización del medio de representación fílmico y la del mundo representado, que explora el papel que las convenciones juegan en nuestra vida, especialmente en la familia. He aquí la inesperada reaparición de lo que denominamos alegoría metateatral en el medio fílmico, lo que justifica precisamente su teatralización. O tal vez no tan inesperada, pues unos años antes otra película española había ubicado ese mismo paralelismo alegórico entre vida y teatro en el mismo territorio de la familia.

Familia (1996), la película escrita y dirigida por Fernando León de Aranoa, es la crónica de una representación teatral encubierta o anómala, pues cuenta lo que parece un día en la vida de la familia que le da título, el del cumpleaños de su cabeza, Santiago, hasta que descubrimos que tal familia no es real, sino que está integrada por actores de una compañía de teatro contratados por

¹¹ De nuevo, se trata de afirmaciones del director en el dossier de la página web de la película, a las que añade: «Cine político, pero honesto, sin ases en la manga. Con las nuevas reglas del juego bien expuestas en los primeros minutos del primer acto. Personas que son actores que son personajes que son personas. Espectador activo y cómplice. El objetivo último es la credibilidad de lo que se está contando tanto de lo real como de lo ficticio. Sin credibilidad no hay empatía con el espectador, sin empatía no hay emoción, sin emoción no hay cine».

Santiago para interpretar los papeles de su mujer, tres hijos, hermano y cuñada, de acuerdo con un guion presumiblemente escrito por él que han debido aprender previamente. Con la accidental irrupción en la trama de Alicia, se desencadena una nueva dinámica porque los actores tienen ahora un público que no sabe que son actores y porque da lugar a desarrollos imprevistos en la acción, es decir, no escritos en el guion. Al final se descubre que ella es también una actriz, aunque desconocía que los otros lo fueran, y todo concluye a entera satisfacción de Santiago; pero tal vez no de los actores, que no pueden arrancar la furgoneta en la que se iban, un giro final del guion que no sabemos si es un accidente sobrevenido o *creado* por Santiago. No sabemos, por tanto, si es parte de la representación o no, lo que resume la situación del espectador durante toda la película, forzado a interrogarse continuamente sobre el carácter auténtico o teatral de lo que está viendo y, por tanto, sobre los límites de la representación. Ello se ve enfatizado por el hecho de que tal representación es comentada por los participantes cuando no están actuando, lo que genera una interesante reflexión sobre el teatro como institución y sobre todo como ilusión, sobre la relación oscilante y escurridiza entre representación y realidad, que no podemos detallar aquí¹². Lo que nos interesa por el momento es subrayar que tal reflexión incluye la idea de que todos nosotros interpretamos un papel dentro de la institución familiar sin que sepamos distinguir del todo lo fingido de lo real, al igual que los actores de la película, y como Santiago ha comprendido a la perfección. Nos encontramos así de nuevo en el territorio de la alegoría metateatral (ya que se formula desde o a propósito de una representación teatral, aunque remedializada filmicamente), pero además en cierto momento se convierte en metacinemática.

Este giro reflexivo tiene lugar en un momento muy localizado de la película, a saber, en la escena en la que la familia se hace una fotografía en el jardín. Esta fotografía es un tanto especial porque, para que la fotógrafa, Alicia, salga en ella, uno de los actores coloca ante sí un espejo que la refleja, de manera que la instantánea capta esa imagen especular de Alicia haciendo la fotografía. La presencia del espejo en la diégesis subraya el carácter de *mise en abyme* de esta escena, que se puede considerar una imagen especular del filme. Tal especularidad se basa en las evidentes analogías entre fotografía y cine, pues un filme no deja de ser una serie de imágenes fotográficas cuya sucesión las dota de movimiento. Como la fotografía de Alicia, el cine es una representación filmada de una representación teatral, la diégesis de una mímesis, lo que convierte esta escena en una alegorización del proceso filmico. Tal alegorización llama la atención sobre lo que cine y teatro comparten, esto es, la representación, su carácter mimético, el hecho de que son una puesta en escena en la que unos actores interpretan un guion a las órdenes de un director, que es justo el proceso dramatizado en la acción de la película a través de la obra de teatro enmarcada. De todo ello resulta que la reflexión sobre el teatro como fingimiento e ilusión que realiza el filme es aplicable al cine, la alegoría metateatral del mundo como teatro es convertible en la metacinemática de la vida como película. Tal

¹² Dejamos el análisis por extenso de *Familia* para un trabajo titulado «Del metateatro a la metaficción teatral: *Familia*, de Fernando León de Aranoa, y sus allegados» que aparecerá en la revista *Estudios Culturales* (http://servicio.bc.uc.edu.ve/multidisciplinarias/estudios_culturales).

alegoría, además, y esta escena que la cinematiza pueden interpretarse en clave autoconsciente, es decir, dirigirse a la propia película que estamos viendo, pues esta no hace sino registrar fotográficamente mediante una cámara a esa misma familia fingida que queda recogida en la instantánea de Alicia: tanto la instantánea como el filme son esencialmente la representación fotográfica de una misma representación dramática, lo que convierte a la fotografía en un espejo metaficcional del filme. De igual manera que el espejo permite incluir en la fotografía a la fotógrafa y con ella el acto de enunciación fotográfica del que somos testigos, esta escena en que una cámara graba a los actores interpretando sus personajes funciona como un espejo que permite incluir en la película el acto de enunciación cinematográfica, no de forma literal pero sí alegórica, lo que da al filme un cierto carácter de metacine alegórico¹³.

Todo ello se ve subrayado por dos secuencias que podríamos considerar paratextuales en cuanto que constituyen algo parecido a un prólogo y un epílogo. En la secuencia inicial de los títulos de crédito, estos se van superponiendo precisamente sobre la fotografía que luego identificaremos como la que hará Alicia en esta escena; al llegar al título del director de fotografía, este se coloca sobre un plano detalle de Alicia con su cámara, invitándonos así a identificar a la fotógrafa intradieética con el cámara extradieético. Siendo esta una personalización del narrador cinematográfico que es el agente impersonal de la enunciación fílmica, queda clara la conexión entre el sujeto que fotografía dentro de la película y el que filma desde fuera: ninguno de los dos es de la familia, pero han sido requeridos por los autores respectivos –Santiago, el de la representación dramática, León de Aranoa, el de la cinematográfica– para registrar ese teatro familiar y ambos quedan incluidos en su grabación gracias a ese espejo físico que se incorpora a la fotografía o a este espejo escénico que se incorpora a la película. Este marcador autoconsciente se completa al final para configurar una especie de marco enunciativo: cuando creemos que la película ya ha acabado con la escena de la furgoneta, aparece de manera sorpresiva una secuencia sin relación con la anterior en la que vemos a Santiago dirigiéndose a la cámara y repitiendo los datos de su biografía, como si fuera un actor ensayando su papel o haciendo una prueba para el mismo. Se sugiere así que él también es parte de una representación, ahora sí inequívocamente fílmica y no teatral (habla a la cámara), orquestada por el director de la película que acabamos de ver, quien presumiblemente está representado por –o se oculta tras– esa cámara. León de Aranoa deja justo para el final la auténtica epifanía metaficcional que transforma la autorreferencia alegórica en autoconciencia, que toma la forma de metalepsis (otra vez el personaje que mira y habla a la cámara) y produce un cortocircuito entre la enunciación fílmica extradieética y la representación teatral intradieética. Esta metalepsis final no solo autoriza, sino que invita a la interpretación del filme en clave autoconsciente, como una alegoría de su propia

¹³ Para los escépticos que piensen que tal interpretación metacinemática de la escena es una sobre-interpretación, cabe recordar que la utilización de la fotografía como alegoría del cine se remonta como mínimo a *Peeping Tom (El fotógrafo del pánico)*, Michael Powell, 1960) y se extiende hasta la actualidad con la magnífica *The Salt of the Earth (La sal de la tierra)*, Wim Wenders, 2014), sin olvidar a Hitchcock y su *Rear Window (La ventana indiscreta)*, 1954), cuyo protagonista, universalmente reconocido como una representación alegórica del espectador de cine, mira a través del teleobjetivo de una cámara fotográfica para ver mejor lo que ocurre frente a su ventana, una condición alegórica que podríamos extender también al fotógrafo que protagoniza *Blow-Up* (1966), de Antonioni.

representación fílmica a través de una representación teatral. Y tal confluencia de niveles no hace sino reforzar, expandiéndola hacia lo extradiegético, la disolución de fronteras entre lo intradiegético y lo metadiegético, obra marco y obra enmarcada, que caracteriza a la película. Además, la posibilidad de que la figura que habla a la cámara no sea el personaje Santiago sino el actor que lo interpreta en el filme tiene una consecuencia adicional: la obra marco resulta estar también enmarcada, operándose así un deslizamiento ontológico de la misma hacia la ficción que revela de manera manifiesta el carácter artificioso o ficticio del filme.

Este tipo deslizamiento entre niveles para cuestionar las fronteras de la representación y la propia ontología de la realidad es la clave de otra película en la que actúa en sentido inverso, descendente –metadiegético– en vez de ascendente –extradiegético–, pero cuya complejidad hace imposible analizar aquí, aunque no podemos dejar de anotar por cuanto ofrece una posibilidad diferente de autoconciencia teatral en el cine: el teatro enmarcado que acaba devorando a la película que lo contiene y ficcionalizándola. Se trata de *Synecdoche, New York* (Charlie Kaufman, 2007), que cuenta la vida del hipocondríaco y obsesivo Caden Cotard, quien, tras una serie de desastres personales y aprovechando el dinero proporcionado por una cuantiosa beca, decide realizar el más osado de sus montajes teatrales –«a massive theatre piece, uncompromising and honest», tal como él mismo la describe–, que reproducirá a escala real su vida. Para ello alquila una inmensa nave en Nueva York donde se reproducen calles y edificios de la ciudad, contrata actores para que lo interpreten a él y a todos los que lo rodean, y va creando así una colosal *mise en abyme* dramática de su vida y, por tanto, de la propia película que la narra. La cosa se complica cuando, al llegar al momento vital en que inició su montaje teatral, se ve obligado a contratar a actores para que interpreten a los actores de ese montaje dentro del montaje, creando así un nivel metametadiegético y un proceso de abisamiento interno potencialmente infinito. Este proceso no solo acaba engullendo al espectador de la película, que tiene serias dificultades para seguirlo, sino al propio Caden, quien primero deja su función de director para asumir la de intérprete de sí mismo dentro de la obra y más adelante deja este para asumir el papel de limpiadora –Ellen– para el que había contratado a Millicent. Curiosamente, es en este papel secundario y femenino donde parece encontrar su verdadera identidad, o al menos una identidad que le da la paz que había buscado infructuosamente. Por supuesto, se producen interferencias entre niveles, algunas motivadas por los ascensos o descensos de actores para cubrir bajas por defunción, otras por relaciones amorosas entre ellos, pero esta dinámica metaléptica solo se hace autoconsciente al final. Caden empieza a escuchar a través de un auricular la voz de Millicent, que ha asumido la dirección de la obra tras dejarla él para convertirse en Ellen, y le va dando instrucciones que implican una imposible omnisciencia hasta llegar a la última –“Die”– mientras lo vemos cerrar los ojos y la pantalla se queda en blanco. Caden queda así convertido en un personaje cuyos hilos solo puede mover el autor del filme representado por la voz de Millicent, quien parece acabar encarnando tanto la dirección de la obra como la de la película, fundidas en un todo. Esta confusión metaléptica final no solo pone al descubierto el carácter ficticio del filme, sino que sugiere la imposibilidad de distinguir el teatro de la vida, lo que nos

ofrece otra variante de la alegoría metateatral: en nuestra vida ocupamos o desempeñamos identidades no elegidas de las que somos prisioneros como si de una trama teatral se tratara; y en una trama teatral podemos encontrar la distancia para entendernos o encontrar una verdad sobre nosotros mismos que se nos escapa en la realidad.

A la postre, parece decirnos la película, es imposible distinguir tal realidad de la ficción o, en este caso, de la función. La alegoría metateatral recurrente en el teatro del siglo XVII introduce un componente de ilusión o ficción en el mundo real que, una vez desposeído de la visión teológica o trascendente con la que se articula en esta época (Dios o la naturaleza reparten los papeles de la representación, la vida como sueño o ilusión del que despertamos al morir y nacer así a la vida eterna), puede asimilarse a la visión ontológica o filosófica propia de la posmodernidad (no hay identidad, solo los roles que ocupamos, no hay realidad, solo las ficciones que creamos sobre ella). Este salto se hace explícito en *Synecdoche* y transforma la alegoría metateatral en *metaficcional*, tal y como la podemos encontrar en un buen número de películas que, como esta, giran en torno al tema de la ficcionalización de la realidad¹⁴.

2. 3. Intermedialidad autoconsciente: metacine teatralizado

Hemos visto cómo en *Los tontos y los estúpidos* el dispositivo de autoconciencia fílmica no es una obra teatral en sentido estricto, sino un guion de cine representado de forma deliberadamente teatral, por lo que está a medio camino entre el teatro y la teatralidad, que es la otra fuente de metaficción teatral en el cine: la teatralización del cine como mecanismo de autoconciencia. Si, como dijimos, al adaptar una obra de teatro al cine se suele intentar suprimir su teatralidad, estamos ahora ante el fenómeno inverso, un tipo de filme que potencia o añade un componente teatral aun cuando no tiene orígenes dramáticos ni intercala una obra teatral. Esto no es sino la aplicación al cine de las técnicas de distanciamiento ideadas por Brecht, que han tenido un notable y fructífero eco en el séptimo arte, bien estudiado por Stam (1992) o Kleber y Visser (1992), aunque el propósito y la concepción del cine subyacentes en su aplicación no siempre tenga la dimensión política o dialéctica que propugnaba Brecht. Si el distanciamiento brechtiano promovía una narrativización de la mimesis teatral inspirada por la diégesis no solo literaria sino también fílmica (aquella aporta el narrador, esta

¹⁴ En efecto, el filme puede ponerse en relación con otros de su misma época que plantean el mismo tema o motivo del mundo como representación o ilusión, pero lo hacen de manera menos o nada teatral. Se trata de filmes protagonizados por personajes atrapados en un juego o en una realidad fingida que podemos caracterizar como *expandida* o *aumentada* por cuanto pone en juego un dispositivo tecnológico que confiere a esa realidad un carácter virtual, lo que da un giro metaficcional al viejo tema del teatro del mundo: *The Game* (David Fincher, 1997), *Abre los ojos* (Alejandro Amenábar, 1997), *The Truman Show* (Peter Weir, 1998), *Nadie conoce a nadie* (Mateo Gil, 1999), *The Matrix* (Andy y Lana Wachowski, 1999), *Mr. Nobody* (Jaco Van Dormael, 2009) e *Inception* (Christopher Nolan, 2009). La alegoría metateatral que ve el mundo como una representación queda convertida en una metaficcional que lo identifica como una construcción o ficción semejante a la de la obra que la contiene, aunque una ficción muy difícil si no imposible de distinguir de la realidad, lo que sintoniza con las ideas sobre la copia y el simulacro sin original como rasgo definitorio de la posmodernidad puestas en circulación por Baudrillard (1981). *Synecdoche* devuelve este cine de *simulacros expandidos* al terreno teatral en el que tiene sus orígenes últimos, para lo cual debe dotar al dispositivo escénico enmarcado de unas proporciones gigantescas.

aporta el montaje), algunos cineastas contemporáneos, entre los que se cuenta Castón, siguen el camino inverso para producir un distanciamiento similar: la teatralización de la mimesis fílmica¹⁵.

Antes de ellos, sin embargo, es obligado mencionar al autor de cuya mano Brecht entró por la puerta grande en el séptimo arte. El cine de Jean-Luc Godard se ha caracterizado desde sus inicios por su exploración y explotación de la reflexividad fílmica a través de una serie de estrategias puramente cinematográficas que llaman la atención sobre el propio lenguaje, sobre el significante, para sacar al espectador de su alienación y promover su reflexión. Entre ellas, aun no siendo la más prominente, se cuenta la teatralidad, como puede apreciarse en uno de sus primeros y, desde el punto de vista de quien esto escribe, más interesantes filmes, *Vivre sa Vie* (1962). La película cuenta la historia de una aspirante a actriz, Nana, pero lo hace utilizando una serie de recursos en los que es reconocible la influencia de Brecht y que no podemos detenernos a estudiar aquí. Es en la escena final del tiroteo, una de las pocas que transcurren en exteriores y en la que la acción domina sobre la palabra, donde, precisamente por ello, la deliberada teatralidad de la película se observa mejor. El estatismo del planteamiento general de la escena, la manera artificiosa en que los actores se mueven por un espacio muy delimitado pese a su potencial extensión, las acciones disonantes con las expectativas cinemáticas del espectador, incluso el artificial ruido de los disparos, ponen al filme un anticlimático broche que es, sin embargo, el clímax perfecto del anti-ilusionismo presente en toda la película. La muerte de Nana nos recuerda su doble condición de actriz (aspirante en la ficción, pero también la de Anna Karina, que la interpreta). Este uso de la teatralidad en la última secuencia para destruir todo el dramatismo o sentido trágico que pudiera tener la muerte del personaje principal ya había sido ensayado en *À bout de souffle* (1960), donde, justo antes de expirar tumbado en la calle, el protagonista se pone a hacer muecas en una especie de pantomima grotesca que tiene la virtud de recordarnos que, al fin y al cabo, es un actor interpretando a un personaje que muere (de nuevo víctima de un disparo). Los ejemplos podrían multiplicarse siguiendo la nutrida filmografía de Godard.

En tiempos más recientes, distanciamiento y teatralidad han seguido derroteros muy diferentes en *Dogville* (2003), de Lars Von Trier, un filme sin duda inspirado por el de Malle e inspiración para Castón, pero desprovisto del marco enunciativo utilizado por ambos, lo que hace su propuesta más radical: la puesta en escena es tan teatral como la de estos, pero no responde a un ensayo u obra enmarcada dentro de una película, sino que es la película misma, de modo que la teatralidad es el único y constante marcador de ficcionalidad del filme. Este transcurre enteramente en un solo escenario que es un inmenso plató donde las calles y casas de un pueblo están representadas con

¹⁵ Sobre la influencia del cine en la práctica teatral de Brecht, explica Pérez Bowie: «La formulación brechtiana de un teatro épico es, sin lugar a dudas, una de las primeras consecuencias de la aplicación de las teorías del montaje al campo de la práctica escénica: su concepción del tiempo se inspira en las constricciones fílmicas, a la vez que la estética de la puesta en escena desarrolla las técnicas de focalización, puesta en cuadro, manipulación del espacio-tiempo, etc.» (2004: 583). El concepto de teatralidad ha sido estudiado en relación con el de filmicidad por Abuín en el magnífico capítulo 2 de su monografía (2012: 31-70); y de las diferentes formas en que la teatralidad puede manifestarse en el cine, tanto desde un punto de vista histórico como teórico, se ha ocupado el de trabajo de Pérez Bowie ya citado (2010a).

líneas blancas y sus nombres escritos también en blanco sobre el suelo negro, con unos pocos, fragmentarios y aislados elementos de decorado y atrezzo (la torre de la iglesia, alguna puerta y ventana, algún mueble, las vigas de una mina abandonada), pero sin paredes, ni edificios, ni calles, ni siquiera arbustos o incluso animales (el perro es también un dibujo en el suelo). Estos pocos elementos funcionan como invitación al espectador a completar lo que falta con su imaginación, pero también como recordatorio de lo que falta y de lo que realmente hay: un enorme espacio oscuro y casi vacío que actúa como escenario pero tiene forma y dimensiones de plató. El mismo efecto tiene la utilización del sonido en colisión con la imagen que ya vimos en Malle y llevado al extremo por Castón: el ruido de puertas que se abren o cierran pero no están, el de un motor de una furgoneta que no se mueve, etc. La autoconciencia intermedial así creada no solo tiene raíz teatral, sino también literaria: la película está dividida en capítulos cuyos títulos nos informan de lo que va a ocurrir en un estilo propio de las novelas decimonónicas, algo corroborado por las intervenciones en voz *over* del narrador literario que van puntuando la acción con el mismo estilo y con una omnisciencia que nos remite también a la novela decimonónica. Esta narratividad literaria, sin duda inspirada por Brecht (y presente también en los intertítulos de *Vivre sa vie*) tiene el consabido efecto distanciador, aquí reforzado por el carácter autoconsciente del primero –«The film *Dogville* as told in nine chapters and a prologue»– y el último: «In which Dogville receives the long-awaited visit and the film ends».

No obstante, y de manera similar a lo que veíamos en Malle y Castón, este anti-ilusionismo teatral va a contracorriente o se ve al menos contrarrestado por el ilusionismo cinematográfico que tiende a hacernos olvidar la teatralidad y a reafirmar el poder de la ilusión dramática: la utilización del primer plano y del plano-contraplano en los diálogos (que nos obliga a concentrarnos en la verdad que transmiten las palabras y gestos de la interpretación de los actores haciendo abstracción del anti-ilusionismo de la puesta en escena); la presencia de secuencias de montaje como la que resume una jornada laboral en la vida de la protagonista o la que narra la votación sobre su permanencia en el pueblo; el manejo de la profundidad de campo (que permite ver de manera nítida la violación de Grace que tiene lugar al fondo del plató porque, no lo olvidemos, no hay paredes, pero cuyo dramatismo nos hace de hecho olvidar esta ausencia que debería anular tal dramatismo); los enfáticos movimientos de cámara desde o hacia una posición cenital (que son el correlato visual de la omnisciencia de la narración verbal); o el empleo de la iluminación y el sonido extradiagéticos (los ladridos de un perro que no está en el universo diegético pero es diegetizado por la combinación de sonido y dibujo, una puesta de sol a través de la luz rojiza reflejada en los rostros de los que la miran). De hecho, el final de la película dramatiza esta confluencia de anti-ilusionismo teatral e ilusionismo cinematográfico: la silueta dibujada en el suelo del perro al que oímos ladrar se convierte de repente en el perro, que ladra y salta hacia la cámara, y nos recuerda así paradójicamente algo que habíamos llegado a olvidar: que no hay perro. Nada resume mejor cómo utiliza Von Triers las tesis de Brecht para subvertirlas: lejos de pretender distanciar al espectador mediante un efecto extrañante que le impida dejarse absorber por la representación, identificarse o empatizar con lo que mira, intenta arrastrarle a una ilusión en cuya construcción debe participar más activamente por sus

carencias de partida, pero que, acaso por eso mismo, tiene más fuerza que cuando se le da ya construida¹⁶.

Dogville tuvo continuación en *Maderlay* (2005), que es la segunda parte de lo que debería haber sido la trilogía *USA Land of Opportunities*, que hasta el momento no ha sido completada con su tercera entrega. Este título de conjunto era un claro indicador de la intencionalidad política de *Dogville*: deconstruir el mito americano denunciando la realidad brutal que se oculta tras la visión edénica de América así como las prácticas discursivas que la han construido. La secuencia de fotografías de Jakob Holdt que acompañan los títulos de crédito finales mientras suena la canción de David Bowie «Young Americans» así lo confirma. La visión crítica de un fotógrafo danés en su *American Pictures* (1977) es un perfecto correlato de la que ofrece un cineasta danés en su película sobre América, lo que convierte la secuencia de créditos de *Dogville* en una *mise en abyme* del filme, una especie de epílogo autoconsciente en que explicita sus intenciones (otra vez la fotografía como emblema del cine). Dos años antes, había aparecido una película que ya exploraba las posibilidades de una puesta en escena teatral como marcador de ficcionalidad en una dirección contraria tanto en su propósito (muy alejado de la visión política y sin concesiones al espectador de Trier y más cercano a la visión industrial del cine como entretenimiento) como en su forma.

Si en *Dogville* observamos una teatralidad austera y desnuda, en el musical *Moulin Rouge* (Baz Luhrmann, 2001) nos damos de bruces con una espectacular y excesiva, que surge de la exacerbación de lo cinematográfico –los bruscos e imposibles (digitales) movimientos de cámara, el uso hiperbólico de luz y color, el montaje sincopado– pero también de lo teatral: el interior de un teatro, tanto su escenario como el patio de butacas o la caja escénica, como espacio en el que transcurre gran parte de la película y, cuando se mueve al exterior de las calles, estas tienen un deliberado aspecto de decorado teatral que las hace parecer una prolongación del escenario, como ocurre también con el apartamento en forma de elefante de Satine o la torre gótica del Duque; las interpretaciones exageradas que remiten a la farsa teatral o el tipo de maquillaje y caracterización que hacen pensar en la pantomima o la comedia del arte; la proliferación de juegos o engaños que

¹⁶ A este respecto, nos parece conveniente anotar la posible influencia no solo de Brecht sino también de Thornton Wilder, en especial de una obra como *Our Town*, que ya hemos mencionado a propósito del narrador autoconsciente teatral, centrada también en una pequeña comunidad rural norteamericana y caracterizada por el uso de un anti-ilusionismo semejante al de *Dogville*: la minimización o ausencia de decorado y de atrezzo que sin embargo es visible para los personajes (quienes actúan como si estuviera ahí, incluyendo un animal), e incluso audible para los espectadores (creando esa colisión entre imagen y sonido ya vista en el cine, que en un caso llega a afectar a un personaje presente pero invisible al que el *stage manager* pone voz). En Wilder, como en Von Trier, el efecto extrañante de estos y otros mecanismos no anula, sino que refuerza la mimesis teatral. Pérez Bowie ya llamó la atención brevemente sobre el uso extrañante de la teatralidad en *Dogville* inspirado por Brecht, aunque concibe tal efecto y esta influencia de forma más ortodoxa: «Puede, pues, decirse que esa premeditada teatralidad se convierte en un modo de denuncia de la dimensión ficcional del universo diegético y que en el fondo están las teorías brechtianas sobre la necesidad de quebrar la ilusión alienante mediante estrategias distanciadoras. Entre los ejemplos recientes de esta operación reateatralizadora están filmes como *Dogville* y *Manderlay* ... [La] ausencia de un espacio “realista”, contraria a las convenciones del cine ... produce un indudable efecto extrañante que incita a aquel [el espectador] a la reflexión, impidiéndole dejarse llevar por el desenvolvimiento de los hechos. A este efecto extrañante colabora también la visibilidad de la instancia narradora, manifiesta a través de las angulaciones de la cámara, la articulación de los planos, la artificiosidad de la iluminación, etc.» (2010a: 44).

insisten en la idea del mundo como representación, reforzada por la letra de la canción de Queen «The Show Must Go On», que acompaña a uno de los más brillantes números musicales del filme; y tales números en general no son ajenos a la teatralidad espectacular de la película. Acaso para recordárnoslo, la película musical incluye un musical enmarcado, significativamente titulado *Espectacular, Espectacular* (como si la repetición del término quisiera aludir al carácter de espectáculo no solo de la obra enmarcada sino también de la película marco). La obvia especularidad temática de tal musical, que proyecta en un músico, una cortesana y un marajá indios la misma historia de amor que cuenta el filme entre el escritor Christian y la cortesana Satine, cuyos favores ha comprado un Duque, es utilizada para crear una dinámica en virtud de la cual obra y película progresan de forma paralela. Cuando el director dice que al día siguiente van a empezar a ensayar el acto II, «The Lovers Are Discovered», los amores de los protagonistas del filme son descubiertos; y cuando el Duque se entera quiere cambiar el final feliz de la obra para cambiar así el final de la película, lo que da lugar a una discusión con Christian que desemboca en la confusión entre ambas a través de una metalepsis: «She doesn't love you», le grita el escritor al Duque olvidando que está hablando de la cortesana del musical enmarcado y del marajá. La confusión culmina cuando, el día del estreno, Christian accidentalmente asume el papel del músico al final de la obra y, como tal, le declara a Satine sus verdaderos sentimientos. A partir de ahí el desenlace de la película tiene lugar en el escenario ante el público de la obra intercalada, engullida aquella por esta, fusionadas por fin en un híbrido que es cine al tiempo que teatro, como ocurría en *Synecdoche*.

A diferencia de esta, sin embargo, la teatralidad es un rasgo del filme musical en su conjunto y no solo de las secuencias correspondientes al musical enmarcado. Si bien es cierto que el filme parece meterse en el escenario para llegar a su desenlace, en realidad la película ha estado metida ahí desde el principio, como dejan claro las secuencias de inicio y cierre. En la primera, vemos cómo se abre el telón sobre un escenario en el que sobresale la figura empequeñecida de un director dirigiendo una orquesta que hace sonar la sintonía de la 20th Century Fox mientras el logo de la misma se proyecta en el interior del escenario, tras el arco del proscenio, y ahí mismo se proyectan también el título y créditos de la película. Es el mismo escenario y telón, por cierto, que veremos abrirse y cerrarse sobre el musical enmarcado. Y, al final de la película, el mismo telón se cierra sobre las palabras *the end* escritas a máquina sobre la última hoja del relato en el que Christian ha narrado su historia con Satine, del que la película es una transemiotización. De esta manera, toda la película queda encuadrada por un sutil marco enunciativo teatral que anuncia la forma teatral en que va a desarrollarse, como si lo hiciera sobre ese escenario. Luhrman se estaba anticipando a Trier al ficcionalizar la acción a través de una puesta en escena deliberadamente teatral, pero lo hacía de forma antitética, por medio del exceso y la exuberancia frente al ascetismo y el minimalismo, y con un propósito diferente, el espectáculo y el entretenimiento frente a la visión ácida y política.

La huella de esta teatralidad exuberante e hiperactiva, espectacular y barroca, que está ligada a un escenario teatral y pone de manifiesto la ficcionalidad del filme, es visible en una película más reciente con la que vamos a cerrar este trabajo, algo tanto más apropiado por el hecho de que su

guion, adaptado de una de las novelas más famosas de la literatura universal, fue obra nada menos y nada más que de Tom Stoppard, con quien iniciamos nuestro recorrido por la metaficción teatral. Se trata de *Anna Karenina* (2012), la película de Joe Wright que empieza con el título proyectándose sobre el telón de un escenario dibujado, pero sobre el que, a través de un fundido, se superpone el escenario real en el que se va a desarrollar la primera escena y gran parte de la película. Sobre este escenario veremos desplegarse una sucesión de decorados e incluso colocarse elementos de atrezzo a medida que se desarrolla la acción del filme, acción que poco a poco se va extendiendo por todo el espacio del teatro más allá del proscenio (por el patio de butacas y los palcos, que se convertirán en los de la ópera, en salón de baile e incluso pista de patinaje, entre otros usos) y hasta más acá (a la caja interior del escenario, donde los personajes se mueven a veces por los andamios, entre telar, bambalinas y tramoya, un espacio marginal con el que se denota privacidad o miseria). Y cuando la acción sale del espacio teatral es, como ocurría en *Moulin Rouge*, para asomarse a calles que parecen decorados o meterse en interiores que poseen la artificiosidad de un escenario. Por todos estos decorados los personajes entran y salen de manera imposible seguidos por la cámara en virtuosos *travellings* que permiten no romper la continuidad de movimiento, un movimiento que está coreografiado de forma deliberadamente artificial, especialmente cuando se trata de grupos. Los empleados de una oficina se mueven de manera sincronizada como en una pantomima, los camareros de un restaurante como si se tratara de un ballet, algo aún más visible en las escenas de baile. Y ocasionalmente se recurre a suspender ese movimiento, pero de manera teatral, es decir, no deteniendo la imagen sino solo a los actores para que los protagonistas se sigan moviendo entre ellos.

Es cierto que esta descripción se refiere al primer tramo de la película, pues luego esta sale del teatro y se va a exteriores, pero la exuberancia y colorismo de las imágenes le siguen dando un carácter artificioso que es la marca distintiva de toda la película, y además retorna periódicamente al teatro, de modo que esta teatralidad constituye un permanente e intermedial marcador de ficcionalidad. El clímax de esta artificiosidad teatral es tal vez la carrera de caballos que tiene lugar dentro del escenario mientras todos la contemplan desde la platea y los palcos. Y su epítome es la escena final: un prado verde donde Karenin ve jugar a sus hijos, que sin embargo acaba estando dentro del teatro y extendiéndose desde el escenario al patio de butacas. Escenas como estas permiten colegir que *Anna Karenina* parece partir del punto donde concluía *Moulin Rouge*: si esta acababa metiendo la realidad en el escenario, el marco fílmico en la obra teatral enmarcada, aquella lleva esta concepción teatral de lo fílmico a su último extremo y mete la acción entera de la película en un escenario desde el principio y de manera literal, algo que Luhrmann solo sugería en el sutil marco enunciativo teatral que hemos descrito. En ambos casos, además, tal concepción está al servicio de un complejo temático similar: la teatralidad fílmica sirve para expresar la teatralidad de una vida social extremadamente regulada, que impone papeles y códigos que hay que respetar para poder sobrevivir, como dramatiza el final de sus respectivas heroínas, igualmente atrapadas en un amor imposible.

Para concluir, no estará de más recordar que la autoconciencia intermedial de índole teatral en el cine que hemos estudiado aquí no es algo aislado, pues podemos encontrar fenómenos análogos en otras artes y medios. Se trata de un territorio muy vasto que, hasta donde alcanza nuestra vista, no ha sido demasiado transitado hasta ahora. Esperamos poder tener la vocación y la persistencia necesarias para poder explorarlo y sacar a la luz los resultados de tal exploración. Para ello, nos conformaremos con una pequeña parte del tesón y dedicación, la inteligencia y erudición, de las que ha hecho gala la larga y fructífera carrera investigadora de José Antonio Pérez Bowie, al que hemos intentado rendir homenaje aunando en estas páginas dos de sus temas de estudio predilectos y en los que ha sido maestro, teatro y cine.

Referencias bibliográficas

- ABEL, L. (1963): *Metatheatre: A New View of Dramatic Form*. New York, Hill & Wang.
- (2003): *Tragedy and Metatheatre. Essays on Dramatic Form*. New York / London, Holmes & Meyer.
- ABUÍN GONZÁLEZ, A. (1997): *El narrador en el teatro*. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago.
- (2012): *El teatro en el cine*. Madrid, Cátedra.
- ALTER, R. (1975): *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley, University of California Press.
- BAUDRILLARD, J. (1981): *Simulacres et simulations*. Paris: Galilée.
- DÄLLENBACH, L. (1977): *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*. Paris, Seuil.
- FISCHER, G. y B. GREINER, eds. (2007): *The Play Within the Play: The Performance of Meta-Theatre and Self-Reflection*. Amsterdam, Rodopi.
- GENETTE, G. (2004): *Metalepse. De la figure à la fiction*. Paris, Seuil.
- (1982): *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- HERMENEGIO, A., J. RUBIERA y R. SERRANO (2011): «Más allá de la ficción teatral: el metateatro», *Teatro de la palabra. Revista sobre teatro áureo*, 5, pp. 9-16, en <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum05Rep/TeaPal05Intro.pdf> (última consulta, 20-6-2017).
- JACQUOT, J. (1957): «“Le théâtre du monde” de Shakespeare à Calderon», *Revue de Littérature Comparée*, 31, pp. 341-372.
- JÓDAR PEINADO, M. P. (2016): *Metateatro español en el umbral del siglo XXI: el mundo del teatro y el teatro del mundo*. Madrid, Academia de las Arte Escénicas de España / Universidad Internacional de la Rioja, en <http://academiadelasartesescenicas.es/publicaciones.php> (última consulta, 20-6-2017).
- HORNBY, R. (1986): *Drama, Metadrama, and Perception*. London / Toronto, Associated University Presses / Bucknell University Press.

- HUTCHEON, L. (1984): *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*. London / New York, Routledge
- KELLMAN, S. (1980): *The Self-Begetting Novel*. New York, Columbia University Press.
- KLEBER, P. y C. VISSER, eds. (1992): *Reinterpreting Brecht: His influence on Contemporary Drama and Film*. Cambridge, Cambridge University Press.
- KOWZAN, T. (2006): *Théâtre Miroir. Métathéâtre de l'Antiquité au XXIème siècle*. Paris, L'Harmattan.
- NELSON, R. J. (1958): *Play within a Play. The Dramatist's Conception of His Art: Shakespeare to Anouilh*. New Haven, Yale University Press.
- PARDO, P. J. (2011): «La metaficción de la literatura al cine. La anagnórisis metaficcional de *Niebla* a *Abre los ojos*», *Celehis*, 22, pp. 151-174 [Accesible en GREDOS: <http://hdl.handle.net/10366/126568>].
- (2015): «Hacia una teoría de la reflexividad fílmica: la autoconciencia de la literatura al cine», en J. A. PÉREZ BOWIE y P. J. PARDO, *Transescrituras audiovisuales*. Madrid, Sial Pigmalión, pp. 47-94 [Accesible en GREDOS: <http://hdl.handle.net/10366/127821>]
- PÉREZ BOWIE, J. A. (1999): «Dimensión ficcional y dimension metaficcional del texto secundario (sobre el ultimo teatro de Alfonso Sastre)», en J. A. ASCUNCE, coord., *Once ensayos en busca de un autor. Alfonso Sastre*. Hondarribia, Hiru, pp. 305-339.
- (2004): «Teatro y cine: un permanente diálogo intermedial», *Arbor*, CLXXVII, 699-700, pp. 573-594.
- (2010a): «La teatralidad en la pantalla: un ensayo de tipología», *Signa*, 19, pp. 35-62.
- (2010b): «El cine ante el teatro: estrategias des-realizadoras y problematización de la escritura». En M. TORREGROSA PUIG, coord., *Imaginar la realidad. Ensayos sobre la representación de la realidad en el cine, la televisión y los nuevos medios*. Sevilla / Zamora, Comunicación Social, pp. 91-110.
- ROSENMEYER, T. G. (2002): «“Metatheater”: An Essay on Overload», *Arion*, 10/2, pp. 87-119.
- SCHLUETER, J. (1979): *Metafictional Characters in Modern Drama*. New York, Columbia University Press.
- SCHMELING, M. (1982): *Métathéâtre et intertexte. Aspects du theatre dans le théâtre*. Paris, Lettres Modernes.
- STAM, R. (1992): *Reflexivity in Film and Literature. From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Nueva York, Columbia University Press.
- WAUGH, P. (1984): *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. New York, Routledge.